

Antoni Figuera

D'un temps ençà, estic de cada vegada més convençut -equivocat o no- que algunes de les més suggerents i fascinants teoritzacions artístiques i culturals (per descomptat, també, cinematogràfiques) han sorgit sense tenir-ne, en principi, vocació; que la complexitat real que les

bam de posar no amaga, en el fons, una altra forma enganyosa de "mac guffin"!).

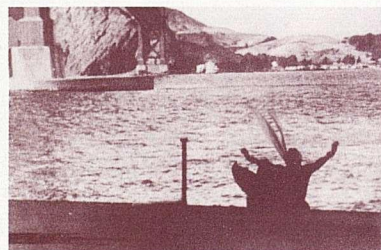
Diguem, d'entrada, una cosa que sembla sense cap ni peus: de "mac guffins", n'hi ha hagut abans i després de Hitchcock, tot i que fos ell qui batiàs l'invent; que la tècnica del "mac guffin" no ha d'anar necessàriament lligada al tipus de cine amb el qual, de vegades una mica esquemàticament, s'ha relacionat Hitchcock: un cine de misteri o d'intriga que li ha valgut l'apel·latiu de "màgic del suspense"; que la història de l'art i de la literatura en va plena de portentosos i esplèndids "mac guffins", tot i que els seus respectius creadors no en tenguessin consciència: pens, per exemple, en *El Quixot* de Cervantes o en *Les Menines* de Velázquez o en certs relats de Borges. ¿Què són, en el fons, els famosos *trompe l'oeil* de la pintura surrealista si no magnífics o oblidables -segons els casos- "mac guffins" plàstics i visuals? ¿Potser resultava menys surrealista la prodigiosa tela d'El Bosco *El jardí de les delícies* pel fet d'haver estat pintat diversos segles abans de la invenció del terme SURREALISME?

Arribats aquí, cal preguntar-se: però què dimonis és un "mac guffin"? Com assenyalava Eugenio Trias en el capítol de la seva obra *Lo bello y lo siniestro*

dedicat a analitzar el film de Hitchcock *Vértigo* (anàlisi minuciosament ampliada al seu llibre més recent



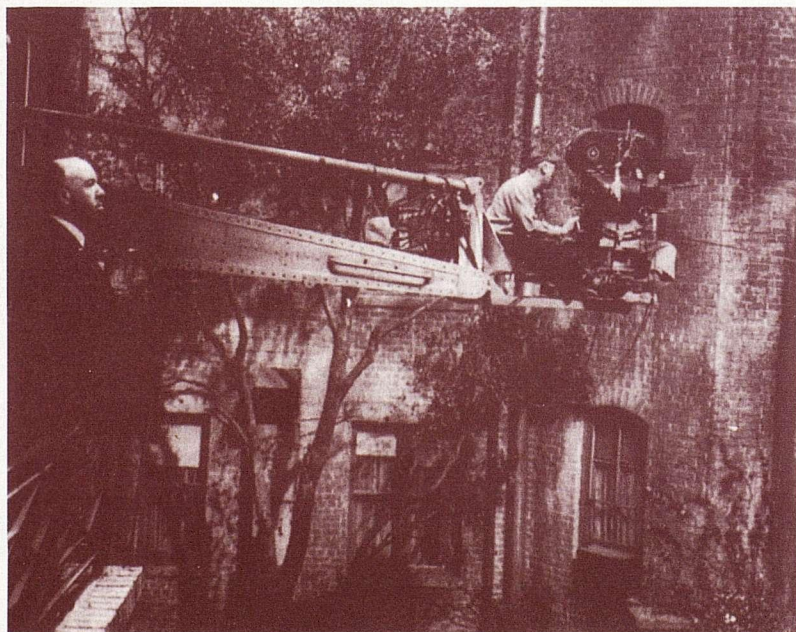
Vértigo y pasión), el "mac guffin" acaba per resoldre's sempre en un simple pretext argumental -pura anècdota desencadenant d'un història que res tendria a veure amb ell-, al qual el director li dona una mínima, per no dir nul·la, importància. Com a exemples il·lustratius esmenta Trias en el seu llibre l'excusa de l'urinari a *Encadenados*; o els doblers robats per Janet Leigh a *Psicosis*; o el vertigen o acrofòbia que



esmentades teoritzacions en el fons suposen poden inferir-se d'un mínim pretext o anècdota argumental, temàtica o estilística; a més a més, s'acaba descobrint, sorprèn, que aquell nivell o grau de teorització estètica ja existia anteriorment al moment d'arribar a ser sistematitzat; i que l'esmentada teoria abraça un camp d'aplicació molt més extens que no l'àmbit estricte artístic, literari, cinematogràfic en el qual va aparèixer a partir d'un determinat moment.

Tot això anterior ve a tomb del cine d'Alfred Hitchcock i la seva molt particular teoria del "Mac Guffin", patentada per ell mateix.

Si, com assegura irònicament la dita popular, "se'n necessiten dos per ballar un tango", va sense dir que el nivell de compenetració i complicitat entre director i espectador -o entre escriptor i lector, si es tracta de literatura-, que el cine exigeix, molt particularment en el terreny dels "mac guffins", és de tant de gruix que fins i tot pot tornar irrisòria i irrellevant els que se li suposen -complicitat i compenetració- a tota parella protagonista del ball anterior (i qui sap si l'exemple del tango que aca-



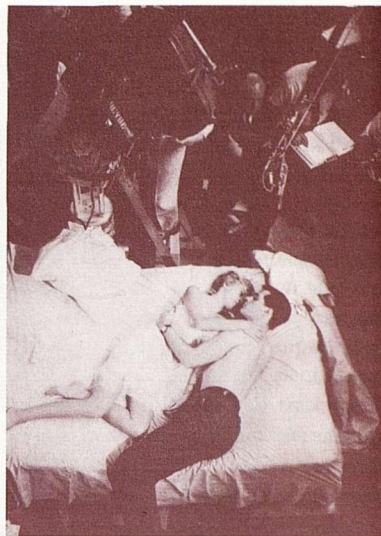
¿El “mac guffin” és només una simple estratagema o foc d'artifici usat per desorientar l'indefens i crèdul espectador o amaga i emmascara alguna cosa més profunda?

pateix James Stewart a *De entre los muertos*. Es tracta, en darrera instància -seguint amb la reflexió d'Eugenio Trias- de l'ocasió o llançadora d'una trama que al final, en exhaurir-se en si mateixa, es revela en la seva pura inanimitat. I que, en el cas concret del cine d'Alfred Hitchcock, es resol en raó i finalitat dels fils sinuosos d'una història que aparentment dóna lloc a una complexa xarxa d'intrigues i passions.

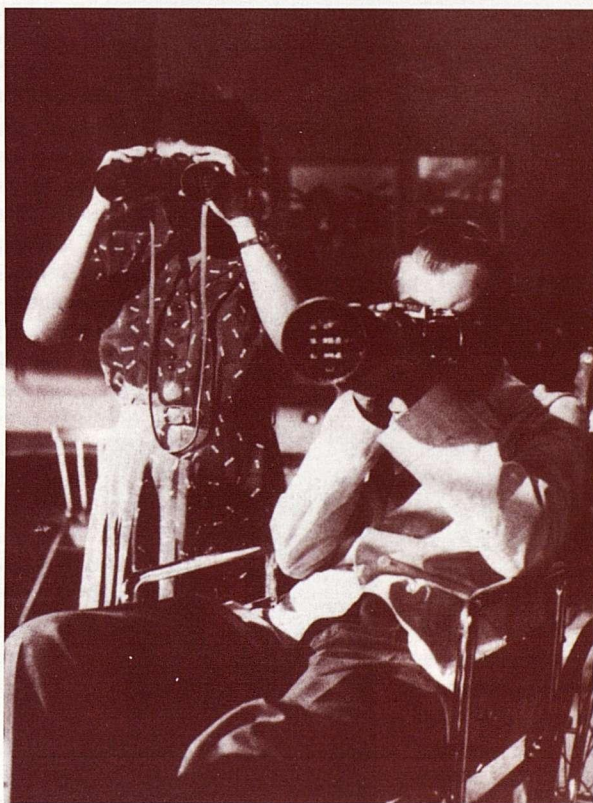
Val la pena fixar-se en el fet que acabam d'utilitzar l'adverbi “aparentment”. ¿El “mac guffin” és només una simple estratagema o foc d'artifici usat per desorientar l'indefens i crèdul espectador o amaga i emmascara alguna cosa més profunda? Perquè tampoc s'ha d'oblidar que l'autor de *Lo bello y lo siniestro* acaba per vincular el cine d'Alfred Hitchcock - i aquí sí que el film *Vértigo* passa a un primer pla amb les diverses categories de l'estètica.

Tot això em du a plantejar-me la pregunta: quins són els requisits que s'exigeixen perquè pugui parlar-se d'un convincent i bon “mac guffin”? Abans que res, la voluntat del director d'anar teixint un seguit de paranys -enganyifes o engans els diria algú: en tot cas perfectament lícits i de bona lleidavant els ulls del sorprès - tot i que no desarmat intel·lectualment- espectador, el respecte a la intel·ligència del qual és una premissa essencial a l'hora de descobrir els mil i un replecs i viarans pels quals la trama -subterràniament, per sota del “mac guffin”- discorre.

En segon lloc, es requereix, en dosis semblants, la voluntat no menys expressa de l'espectador -aquella compenetració i complicitat de què parlava al començament- de deixar-se embolcallar conscientment per l'“artifici” d'imatges volgudament oníriques i surreals que ens mostren alhora no només “l'altre costat” de la realitat, sinó també “l'altre



costat” de la pròpia creació artística: una cosa que Hitchcock ens mostra genialment en aquell grapat d'obres mestres que són *La ventana indiscreta*, *Los pájaros* i *Vértigo*. I que en el cas d'aquesta darrera ens “retrotreu” a



imatges simètricament parescudes de pel·lícules com *Jennie* de William Dieterle, *Sueño de amor eterno* de Henry Hataway, *Laura* d'Otto Preminger o *La mujer del cuadro* de

Fritz Lang.

En tercer lloc, d'aquesta “complicitat” inevitable entre director i espectador neix una posterior reflexió annexa al voltant de l'autèntica naturalesa d'aquest art que és el cine (i els films que acabam de citar en són ben il·lustratius): reflexió no tant sobre la “ficció de la realitat” com sobre la “realitat de la ficció”, més enllà de qualsevol aproximació esquemàticament i grollerament “naturalista” a totes dues.

No puc evitar, ara, aplicar-los a tots els films abans esmentats i de manera particular a *Vértigo*, les paraules de Pere Gimferrer extretes del seu poema “Paranys” (inclòs al llibre *Els miralls*): Aquest poema és/ un seguit de paranys: per al/ lector i per al/ corrector de proves/ i per a/ l'editor de poesia./ És a dir,/ que ni a mi no m'han dit allò/ que hi ha darrera els paranys, perquè/ fóra com dir-me el dibuix/ del tapís, i això/ ja ens ha ensenyat James que no/ és possible.

Si se substitueixen les paraules “poema”, “lector”, “corrector de proves”, “editor” per les de “film”, “director”, “espectador” descobrirem que a les obres d'Alfred Hitchcock -i a les de Dieterle, Hataway, Preminger i Lang- els successius “mac guffins” que manegen aspiren a mostrar-nos -independentment que ho aconseguixin o no, i al marge de la impossibilitat que apuntava Henry James- aquell doble revers del tapís: el de la realitat en si mateixa i el de la seva recreació a la pantalla.

En conseqüència, la teoria del “mac guffin” -irònica paradoxa la d'allò que en aparença és insignificant, però revela un rebost poderós!- com astutament fa

Eugenio Trias als llibres esmentats abans- ens remet al fons d'una sèrie de nivells de l'estètica que es poden rastrejar a tota l'obra de Hitchcock: “bellesa”, “sublim” i “sinistre”. □

*Aquest article està dedicat, amb total gratitud, a Manel-Claudi Santos, una de les persones que millor i més encertadament ha sabut “bussejar” i “llegir” el film de Hitchcock *Vértigo*.